



西域美术全集

*Complete
The Works
of Serindia
12*



高昌石窟壁画卷

Gaochang Grotto Murals

主编 谢继明

副主编 吕彩峰

天津出版传媒集团

天津人民美术出版社

新疆文化出版社



西域美术全集

*Complete
Art Works
of Serindia*

12

高昌石窟壁画卷

Gaochang Grottoes Murals

主 编 谢继胜

副主编 吕修峰

天津出版传媒集团

 天津人民美術出版社

新疆文化出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

西域美术全集. 12, 高昌石窟壁画卷 / 谢继胜主编. --
天津: 天津人民美术出版社, 2016. 6 (2016. 11 重印)
ISBN 978-7-5305-7502-4

I. ①西… II. ①谢… III. ①美术—作品综合集—中
国—古代②石窟—壁画—作品集—新疆—古代 IV.
①J121②K879. 412

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第156750号

西域美术全集 12 高昌石窟壁画卷

Xiyu Meishu Quanji 12 Gaochang Shiku Bihua Juan

出 版 人: 李毅峰
责 任 编 辑: 刘 欣 周 良
技 术 编 辑: 李宝生
装 帧 设 计: 陈 彤
出 版 发 行: 天津 人民美术出版社
社 址: 天津市和平区马场道 150 号
邮 编: 300050
电 话: (022) 58352900
网 址: <http://www.tjrm.cn>
经 销: 全国新华书店
印 刷: 北京雅昌艺术印刷有限公司
开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16
版 次: 2016 年 6 月第 1 版
印 次: 2016 年 11 月第 2 次印刷
印 张: 23. 375
印 数: 2001-3000
定 价: 580. 00 元

版权所有 侵权必究

全书主编
执行主编

金维诺 中央美术学院教授
谢继胜 浙江大学教授

编委会主任

李毅峰 天津人民美术出版社社长
于文胜 新疆文化出版社社长

总策划

杨惠东 天津人民美术出版社总编辑
杨东胜 北京东方博古文化公司董事长

编委会

(以姓氏笔画为序)

王琨 天津人民美术出版社副总编辑
刘振 新疆文化出版社副总编辑
阮荣春 华东师范大学教授
孙大为 新疆文化出版社原副社长
张鹏 中央美术学院教授
陈聿东 南开大学东方艺术系教授
周菁葆 新疆师范大学教授
侯世新 新疆维吾尔自治区博物馆馆长
顾平 华东师范大学教授
莫合德尔 新疆师范大学美术学院教授
徐红 新疆大学教授
徐永明 新疆维吾尔自治区龟兹研究院院长
涂苏别克 新疆日报社高级编辑

凡 例

1.《西域美术全集》以汉代至五代宋初的西域美术遗存为主体,同时兼及汉代之前和宋、元、明、清的部分内容,按照美术门类分卷,共十二卷,分为岩画卷、绘画卷、雕塑卷、工艺美术卷、服饰卷、建筑卷以及六卷石窟壁画。由于石窟壁画的特殊性,六卷石窟壁画按地域收录,分别为龟兹卷·克孜尔石窟壁画①,龟兹卷·克孜尔石窟壁画②,龟兹卷·克孜尔石窟壁画③,龟兹卷·库木吐喇石窟壁画,龟兹卷·森木塞姆、克孜尔尕哈等石窟壁画及高昌石窟壁画卷。

2.高昌石窟壁画卷为《西域美术全集》之第十二卷,卷首载《高昌回鹘佛教石窟壁画的内容、风格及其影响》《高昌石窟壁画》二文,作为概述。图版依高昌地区石窟分吐峪沟石窟、雅尔湖石窟、七康湖石窟、柏孜克里克石窟、胜金口石窟、拜西哈石窟、大桃儿沟石窟、小桃儿沟石窟八个部分编排,洞窟基本以时间顺序排列,著录方式分洞窟位置和图版信息,其中信息不详者,一般不做表述。俄罗斯艾尔米塔什博物馆、韩国国立中央博物馆所藏个别高昌地区壁画,由于原始记录不详,无法准确得知原属何窟,故作为附录载于其他各窟之后。卷末载《编后记》作为全书结语。



The Content and Influence of Gaochang Uighur Buddhist Grottoes Mural

高昌回鹘佛教石窟壁画的内容、风格及其影响



■ 谢继胜 廖旸

在讨论本卷收录的高昌回鹘美术之前，要从民族、语言、地域等不同的角度简要勾勒下高昌、高昌回鹘与高昌回鹘王国的形成发展史。

以地域视角观察，高昌回鹘王国以前，以吐鲁番盆地为地理标志的高昌，大致经历了三个发展阶段：高昌壁时期〔西汉初元元年（公元前48年）至东晋咸和二年（327）〕；高昌郡时期〔东晋咸和二年（327）至北魏太平真君三年（442）〕；高昌国时期〔北魏太平真君四年（443）至唐贞观十四年（640）〕。事实上，高昌本车师人故国，汉代“凿空”开拓西域，因高昌地理位置非常重要，在此设置掌管西域屯田事务的戊己校尉，河西等地汉人开始大规模进驻该地。^[1]前凉时于高昌置郡，前秦、诸凉沿袭此制，汉人迁聚繁衍益盛，因此高昌国被认为是汉人在西域的地方政权，故史称高昌人“本汉魏遗黎”，^[2]意指由屯田士卒肇端。在长达数百年的历史时期内，以交河城、高昌城为中心，日渐形成了一个相对独立、稳定的以汉人为主体的生活区域。早期的高昌是汉人在西域建立的佛教国家，位于今新疆吐鲁番东南之哈拉和卓地方，是古时西域交通枢纽，地处天山南麓的北道沿线，为东西交通往来的要冲。公元5世纪中叶—7世纪中叶，吐鲁番盆地曾先后出现四个独立王国，分别是阚氏高昌、张氏高昌、马氏高昌及麹氏高昌，公元460年，柔然派遣大军南下，帮助高昌阚氏族人阚伯周成为高昌王，高昌国正式建立，公元7世纪，高昌国在麹氏的统治下发展到了顶峰。公元640年，高昌国王麹文泰不满唐朝的统治，引起唐太宗的震怒，遂派兵讨伐高昌，麹氏高昌灭亡。^[3]

[1] 《汉书·西域传》：“至元帝时，复置戊己校尉。”“是岁元康四年也，其后置戊己校尉，屯田居车师故地。”

[2] 《魏书·高昌传》，北魏孝明帝对高昌的诏书：“彼之毗庶，是汉魏遗黎，自晋氏不纲，困难播越，成家立国，世积已久。”（《魏书·高昌传》，中华书局，1974年，第2244页）唐太宗统一高昌后，对高昌人下诏说：“尔等并旧是中国之人，因晋乱陷彼。”在另一封诏书中也说：“高昌之地，虽居塞表，编户之毗，咸出中国。”（许敬宗：《文馆词林校证卷·六六四》[M]，中华书局，2001：249。）

[3] 田卫疆：《高昌回鹘史稿》[M]，新疆人民出版社，2006。

以民族视角观察，除却最早“凿空”开拓西域的汉人，与本卷回鹘美术紧密相关的就是回鹘人。回鹘最初称回纥，前身是公元前3世纪分布于贝加尔湖以南的部落联合体，由于使用“车轮高大，辐数至多”的大车，又被称为高车。游牧于鄂尔浑河和色楞格河流域，在突厥汗国的统治之下。唐天宝三年（744），以骨力裴罗为领袖的回纥联盟在唐朝大军的配合下，推翻了突厥汗国，并建立起漠北回纥汗国，王庭（牙帐）设于鄂尔浑河流域，居民仍以游牧为主。唐朝时，回纥取“迅捷如鹘然”的意思，改作回鹘。建国后与唐朝的关系一直很好，不像其他游牧民族建立的政权大都要对农业国进行骚扰与掠夺。回鹘曾帮助唐王朝平定安史之乱。版图最大时疆域东接室韦，



西至金山（今阿尔泰山），南跨大漠。回鹘后因长期与吐蕃战争，加上内讧不断，于公元846年被所属部黠戛斯灭亡。

回鹘灭国后，余部分三路迁徙：一支于公元866年夺取唐境高昌，迁至吐鲁番盆地，建立了回鹘高昌国，史称高昌回鹘或西州回鹘，或称北庭回鹘、和州回鹘、阿萨兰回鹘。领地东抵哈密，西至库车，南达于阗，北越天山。首府位于高昌（今吐鲁番东）。国王亦都护冬住高昌，夏居北庭（今新疆吉木萨尔破城子）。主要从事农业，种植五谷、棉花、瓜果葡萄等作物。兼营畜牧。灌溉独具特色，以坎儿井闻名。高昌回鹘宗教信仰较为宽容，主要信仰佛教，但也供奉原居漠北时摩尼教和祆教的神灵。文字使用回鹘文，擅歌舞，精于木刻印书术与壁画艺术。^[4]回鹘公元10—11世纪与五代、北宋关系密切，公元12世纪初隶属西辽，公元13世纪初归附蒙古，14世纪20年代起，地属察合台汗国，公元17世纪后期被准噶尔部占领，公元18世纪中叶归清政府管辖。回鹘迁徙的另外两支，一西迁葱岭西楚河一带，称葱岭西回鹘；一东迁河西走廊，称河西回鹘，后来成为河西地方的土著，就是现在的裕固族。其中前两支定居新疆的回鹘，发展成今天的维吾尔族人。元朝时，回鹘高昌国王见元朝的势力越来越强大，便归附蒙古帝国。元世祖忽必烈改回鹘高昌国为畏兀儿王国，保留对其所辖地区的统治地位，回鹘高昌国势日益衰落。公元14世纪末期，反叛元朝的海都率领12万军队围攻畏兀儿王国的都城高昌城，回鹘高昌王巴尔术阿而忒战死，高昌国灭亡。^[5]

本卷名为《高昌石窟壁画卷》，主要收录高昌回鹘时期的佛教石窟壁画，内在叙述逻辑与上述高昌地方的政治与民族变迁的史实相关联，壁画的艺术风格根据高昌地方不同主体民族的艺术审美特征分为前期的汉地式样与后期的回鹘式样，年代跨度在公元9—14世纪之间，但留存作品主要是公元11世纪前后回鹘高昌佛教美术作品，包括今天吐鲁番地区的佛教石窟壁画及与石窟相关的佛教文物。遗憾的是，高昌王国都城于公元12世纪后逐渐废弃，寺院殿堂毁损，没有留下王宫的壁画作为回鹘艺术的范本。就石窟来看，西域石窟大都沿戈壁季节河流切割土石山谷形成的崖壁开凿而成，高昌回鹘的石窟也主要分布在位于吐鲁番盆地中部的木头沟，沟内河流发源于天山博格达峰，经由南坡砾石和黄土地带，穿越火焰山峡谷，在胜金口向南流向了地势高敞

[4] 关于高昌回鹘的早期汉文史料，必须提到宋代使臣王延德与殿前承旨白勋率百余人使团回访高昌，他们历时四年，于公元984年（雍熙元年四月）返回汴京。王延德归来撰写《西域使程记》（又称《王延德使高昌记》），该文记载高昌宗教时写道：“佛寺五十余区，皆唐朝所赐额，寺中有《大藏经》《唐韵》《玉篇》《经音》等。居民春月多群聚邀乐于其间。游者马上持弓矢，射诸物，谓之禳灾。有敕书楼，藏唐太宗、明皇御札诏敕，缄锁甚谨。复有摩尼寺，波斯僧各持其法，佛经所谓外道者也。”记述当地风物：“地产五谷，惟无荞麦。贵人食马，余食羊及鳧雁。乐多琵琶、篳篥，出貂鼠、白氍、绣花花蕊布。俗好骑射。妇人戴油帽，谓之苏幕遮。用开元七年（719）历，以三月九日为寒食，余二社、冬至亦然。以银或输石为筒，贮水激以相射，或以水交泼为戏，谓之压阳气去病。好游赏，行者必抱乐器。”“城中多楼台卉木。人白皙端正，性工巧，善冶金银铜铁为器及攻玉。”（《宋史·高昌传》，卷四百九十列传第二百四十九外国六）

[5] 柯劭忞：《新元史》列传第十三“巴尔术阿而忒的斤亦都护。”



的高昌绿洲，佛教石窟大都建造在给高昌绿洲带来雪水的火焰山峡谷的木头沟岩壁，位置在高昌故城的北方、故城周边约 50 千米以内的范围内。故城以北偏东约 15 千米是柏孜克里克石窟，再往东是七康湖石窟，北偏东约 10 千米是胜金口石窟和拜西哈石窟，南方偏东 13 千米是吐峪沟石窟，故城西北方向约 30 千米火焰山南沟口为大小桃儿沟石窟，西偏北 12 千米与交河故城隔河相望者是雅尔湖石窟。吐鲁番地区石窟由于西方所谓考古学家的盗割和其他原因的毁损，大部分作品流失海外。现收藏在海外博物馆的主要是 20 世纪初西方探险家从我国新疆劫掠盗割的壁画，主要有德国柏林印度艺术博物馆、大英博物馆、艾尔米塔什博物馆、印度亚洲事务博物馆、韩国国立中央博物馆等。此外，尚有近年出土的北庭西大寺遗址留存的壁画和雕塑，作为绘画题材与风格分析的对照材料。总体观察，特定的时间和限定的地域形成了高昌回鹘时期绘画与雕塑相对稳定的风格，既有出自唐五代时期的佛教经变画构图与中原传统绘画技法，也有源于西北印度阿旃陀风格的人物画与中亚波斯摩尼教绘画及其衍生的早期细密画的影响。高昌回鹘艺术是公元 10—13 世纪连接不同地域和民族艺术的节点，吸收了早期高昌地区唐五代汉地佛教艺术图像与风格，借助此时佛教及其艺术的强力中兴浪潮及佛教、摩尼教等宗教艺术传播形成的艺术交流通道，借助公元 10—13 世纪多民族政治文化交融的通道，在中亚大乘佛教经典与图像流传至敦煌西域的佛教图像基础上，创造出一种具有明确时代风格的高昌回鹘艺术样式。^[6-11]

[6] 贾应逸. 高昌回鹘壁画艺术特色[J]. 新疆艺术, 1989 (1): 43—48.

[7] 任道斌. 关于高昌回鹘的绘画及其特点[J]. 新美术, 1991 (3): 31—40.

[8] 杨富学, 赵崇民. 柏孜克里克千佛洞第 20 窟的壁画与榜题[J]. 新疆艺术, 1992 (6): 51—56.

[9] 中国社会科学院考古研究所编. 北庭高昌回鹘佛寺遗址[M]. 辽宁美术出版社, 1990.

[10] 中国社会科学院考古研究所编. 北庭高昌回鹘佛寺壁画[M]. 辽宁美术出版社, 1990.

[11] 中国社会科学院考古研究所新疆工作队. 新疆吉木萨尔高昌回鹘佛寺遗址[J]. 考古, 1987 (7): 618—623.

回鹘高昌绘画的代表是吐鲁番火焰山峡谷的石窟寺壁画，其中最为典型的是柏孜克里克石窟，这是现存回鹘石窟中最大的一座。石窟位于新疆吐鲁番市东北 40 余千米的火焰山山腰、木头沟沟谷西岸的陡崖上，南北全长 166 米。东南距著名的高昌故城约 10 千米，南距胜金口石窟寺 4.8 千米。石窟分三层修建，现存窟室 83 个，总面积约 3000 平方米，主要有礼拜窟、僧房窟和影窟三种形式，主要是回鹘时期的遗存，洞窟形制根据不同建造时期，分为早期受到唐代风格影响的中心柱窟、由龟兹式样石窟演变而来的长方形纵券顶窟、方形穹隆顶主室带窟前檐廊等三种形制。大型洞窟主要开凿于汉人政权的麹氏高昌和回鹘高昌强盛时期，绘画风格因而呈现汉风与回鹘样式的糅合，由于高昌回鹘时期对早期洞窟的大力修缮与补绘，早期壁画遗存极少。石窟中现绘有壁画的洞窟 40 多个，保存壁画总面积约 1200 平方米。1980 年后，文物部

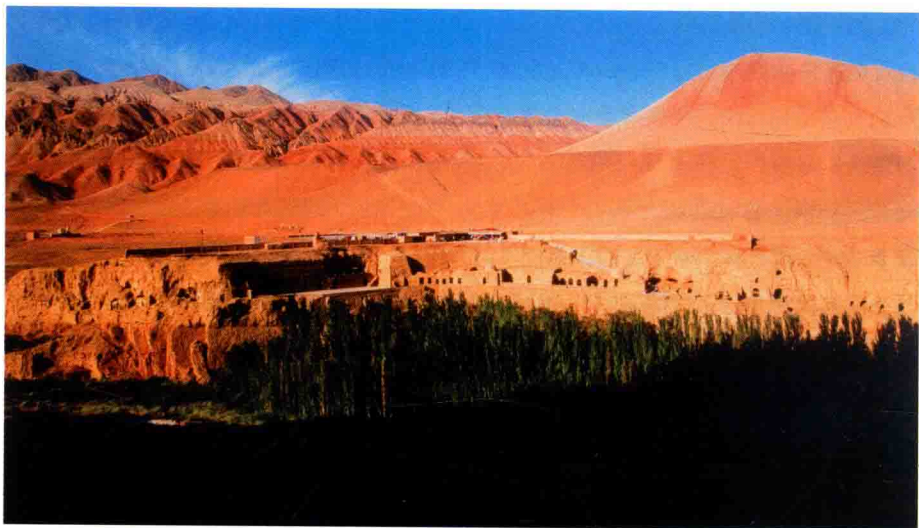


图1 柏孜克里克石窟

门从各石窟中陆续清理出粟特文摩尼教经卷抄本、西夏文和藏文佛经印本等。

有关柏孜克里克石窟的建窟史料极为缺乏，根据石窟遗址出土的高昌建昌五年（559）的《妙法莲华经观世音菩萨普门品》残卷，石窟寺应当开凿于麹氏高昌时期（499—640）。至唐西州时期（公元640年至公元9世纪中叶），柏孜克里克石窟被称为“宁戎窟寺”，洞窟前方有木构殿堂，与石窟构成寺庙。斯坦因劫掠敦煌文书《西州图经》中提到此窟时称为“宁戎窟寺”，《西州图经》记载：“在前庭县界山北二十二里宁戎谷中。峭岷三成，临危而结极。曾峦四绝，架回而开轩。既庇之以崇岩，亦□之以清漱。云蒸霞郁，草木蒙笼。”^[12]《杨公重修寺院碑》记载，唐贞元二年至六年（786—790），唐北庭大都护兼伊庭节度使杨袭古曾为宁戎寺大规模重修寺院。^[13]然而，早期石窟壁画现今不存，被认为是在西州时期的第16、17、25、28、31、42、69号窟等，大部分洞窟与壁画都是公元11世纪后重修重绘的。回鹘高昌时期（公元9世纪中叶—13世纪）的宁戎寺是高昌回鹘王国的王家寺院，存留了历代回鹘高昌王兴建的洞窟，洞窟的形制、绘画的风格具有鲜明的地域和时代特征，是整个回鹘美术中最具艺术性的作品。高昌王室于公元13世纪末东迁至甘肃永昌。公元15世纪中叶，随着伊斯兰教的传播和当地高昌居民改宗伊斯兰教，柏孜克里克石窟寺随即废弃。公元20世纪初，

[12] 王仲荦，郑宜秀，敦煌石室出《西州图经》残卷考释[J]. 文史哲，1991年，6. 伯希和敦煌文书 PC. 2009《西州图经》残卷，残存五十六行：“道十一达”与“山窟二院”“宁戎窟寺一所”“古塔五区”。

[13] 柳洪亮，柏孜克里克新发现的《杨公重修寺院碑》[J]. 敦煌研究，1987（1）。



德国人格伦威德尔和勒柯克、日本的大谷探险队、英国人斯坦因数次来到石窟，切割窟内大量壁画珍品和文书，运到国外，石窟遭到极大的破坏。

讨论柏孜克里克石窟的艺术特征，首先从大的历史文化背景分析。公元10世纪末的宋辽夏回鹘时期是西域佛教及其艺术的复兴与变革时代，对正法的追求，以多样的艺术形式对传统佛教大乘经典进行阐释，成为此时佛教信仰者的目标。作为火焰山绿洲峡谷内的佛教及其艺术，从公元9世纪以来末法氛围中逐渐走出，展现出宗教大变革之前灿烂的霞光；石窟形制在早期以譬喻因缘故事展示佛陀事迹为主的龟兹型石窟转而形成当地的长方形纵向拱形券顶龕式样的变体，石窟甬道多处刻意描绘的虔诚的回鹘供养人形象反映出当地居民对佛教极度的热忱；艺术家开始用新近掌握的技法着力表现释迦牟尼佛本行或佛传故事，绘制极为高大的立佛形象，通体光轮，呈现出伟岸与高贵的慑人气质，尤其是以供养菩萨或供养人的供养图景，呈现佛陀往世作为各处国王时以鲜花、美饌、珍宝供养诸佛的场景，这些内容是柏孜克里克石窟描绘的重要题材，但佛传表现形式从早期的情节画转为源自巴米扬或吉尔吉特中亚佛造像体系，以立像佛陀尊像为主、情节弱化的佛本行故事，壁画着意描绘中亚大乘佛教渲染的以七政宝为象征的佛教转轮王时代的辉煌。与早期龟兹石窟壁画多以《杂宝藏经》等记述的因缘、譬喻故事，唯佛陀事迹的小乘教法不同，亦与汉地佛传故事的地方化、本土化趋势不同，佛本行故事试图用法王时期最纯正的佛陀、菩萨、力士、比丘、婆罗门、商人与国王形象还原早期佛教的面貌，因而，公元11世纪西域对佛教正法的探求是对大乘经典的诉求，虽然所见经典不多，但壁画内容仍然是阐释《金光明经》《法华经》《华严经》等大乘经典。

柏孜克里克回鹘壁画存留最多的龟兹研究院编号的第20窟（勒柯克编号的第9窟），石窟形制是西域流行的佛殿礼佛窟，类似藏传佛教的祖拉康佛殿式样，中心佛殿外周有礼佛廊道，应当是龟兹型石窟与中心塔庙窟结合形成的变体，作为转经廊道的甬道绘僧俗供养人，礼佛廊道两壁绘制15铺佛本行经变或称誓愿图，整铺佛本行画传以藤蔓忍冬纹分割为长方框，旃檀佛式样的佛陀主尊中央占据了画面中心，高大宏伟。壁画以此时流行的平行紧密的衣褶描绘佛衣，如同梁楷《释迦出山图》里红色的多褶佛衣，表达佛衣呢绒的质感。壁画以不同的Z字形、波浪形、莲花纹和火焰纹造成炫目的头光



图2 柏孜克里克石窟第33窟
举哀图

与身光。诸佛双手多作说法印，也有触地印或与愿印，着草鞋踏莲台。主尊立像两侧选择标志性物品如祭坛、力士、天王、僧俗供养人等，以此表明本格佛本行故事的情节。勒柯克盗剥的大幅完整壁画主要出自此窟，这也是高昌卷收录的最为完整、最具代表性的回鹘佛教美术作品，从这些佛本行经变中可以把握高昌回鹘绘画的总体面貌。除了德国柏林印度艺术博物馆之外，现藏于俄罗斯艾尔米塔什博物馆的柏孜克里克第15窟佛本行经变·迦叶佛授决定记图是现存最为完整的一幅佛本行经变故事画，是第二次世界大战结束后苏联人从柏林作为战利品转运回冬宫的。第33窟的举哀图与龟兹石窟的画面安排相似，但在举哀的众弟子和菩萨与护法中描绘了不同民族服装的世俗人物，反映了高昌回鹘时期普通人对佛教的信仰。

适应此时社会崇佛造塔、追求正法的社会风尚，回鹘高昌无论王族富贾还是平民百姓，都竭力呈现对佛教的热忱，这在高昌回鹘绘画中供养人的地位可以看出。回鹘供养人图像与佛教经变画本身有所区隔，大部分没有安置在画面经变之内，而是在特定的位置描绘供养人，壁画中僧俗供养人的地位也较为突出，绘画风格写实。很多回鹘供养人因为有回鹘文题记，可以确定其回鹘王身份，也确定了柏孜克里克石窟是由回鹘王室开凿，是王室专用的礼佛场地。^[14] 其中最为突出的是回鹘高昌王供养像，如第31窟、第45窟佛坛正面带有回鹘文题记的回鹘王像，第20窟主室前壁的回鹘高昌王后供养像，后者着橘红色窄袖通裾大襦，领口刺绣卷草纹图案，头戴如意博鬓金冠，两鬓抱面插满凤钗金簪，头冠形如一条上翘的金鱼，脑后垂一条长红绢。右上方的回鹘文榜题大意为：此是高贵的王后之像。《旧唐书·回纥传》记载太和公主出嫁回纥登罗骨没密施合毗伽可汗，“即至虏庭，乃择吉日，册公主为回鹘可敦。……解前所服而披可敦服。通裾大襦，皆茜色，金饰冠如角前指”。图中回鹘高昌王后的衣冠服



图3 柏孜克里克石窟第20窟回鹘
高昌王后供养像

[14] 回鹘文献研究专家茨默通过回鹘文题跋以研究各经典时代，指出回鹘功德主涉及社会各个阶层，有蒙古皇帝、回鹘亦都护，有各级官僚、贵族，有僧侣，有俗人，并仔细探讨了回鹘功德主布施的动机、愿望与目的，还对回鹘文写本跋尾所使用的套语进行了研究。



图4 柏孜克里克石窟第16窟
供养人行列

饰完全袭用漠北时期可敦的服装，表明此窟是回鹘高昌王室皈依佛教后所建的早期洞窟。第20窟前壁主室有回鹘高昌王供养像，1905年，德国人勒柯克将整窟壁画割锯剥离，运往柏林，其中大部分在第二次世界大战中化为灰烬，现仅有照片存世。画面中的回鹘高昌王，头戴后有绶带的桃形冠，着红色圆领窄袖团龙纹开衩长袍，腰佩挂打火石、磨刀石、解结锥、刀、绳、钉筒、巾等蹀躞七事。人物形象与敦煌所见回鹘王子像非常相似，如莫高窟第418、409、237、148窟，榆林窟第39窟以及西千佛洞第13窟所见多尊回鹘供养人形象，与此时西夏王的形象也有相似之处，或许公元11世纪前后存在一种西域共同的源自晚唐五代的审美元素。第24窟主室正壁回鹘公主与丈夫供养像将供养人绘在小型长方形纵券顶窟内，后部是塑绘结合的鹿野苑初转法轮。画面中部是法轮，两旁下方各绘一对卧鹿，上方有二身药叉正飞翔于空中。两侧边缘分绘回鹘男女供养人像，有回鹘文榜题，女像为公主，男像是公主之夫。画面色彩热烈。

还有第16窟主室前壁的两排供养人，共十六身，站在黄底红色波头纹地毯上，手持莲枝正在供养。他们身穿各种色泽和花纹图案的圆领、窄袖、紧身长袍，在领口、襟、下摆、袖子的上臂和袖口处缝缀边饰，腰系带，上挂荷包、巾、刀、剑等物，巾从腹前垂至两腿间。黑色长发虽然同样披于肩背部，有的还有两绺置于胸前，但两排供养人头戴的冠饰不同，上排为莲花瓣式毡帽，可能是贵族或上层人士。下排前面四身的冠上饰三叉状物，后四身是扇形状物。从这些衣冠服饰来看，应是回鹘人的形象。每身供养人的前面有竖式条幅，上墨书回鹘文题名。第41窟主室右壁的回鹘供养人是一位母亲携带两位幼儿跪坐合十供养，可以看出当时佛教对高昌社会的浸淫程度。

这些作为施主的供养人是从接受者入手探索此期多民族佛教艺术之间内在联系的绝好视角，从供养人服饰的变化也可以大致判定壁画的绘制年代和绘画风格的来源。^[15]如第14窟的供养人，头部破损，隐约可见其发为蒙古式，两旁结辘轳垂于耳后，额前飘一绺短发，称为“焦婆”；头裹一种两侧带翼的巾，唇边留髭。内穿圆领、窄袖和前襟、下摆、上臂处带边饰的回鹘式长衣，外服对襟或右衽、下及胫部的外衣；蒙古式的“披肩”置于胸腹间。腰束带，佩荷包、砺石、小刀等物。足蹬长靽靴，侧身

[15] 柳洪亮，柏孜克里克石窟年代试探——根据回鹘供养人像对洞窟的断代分期[J]，敦煌研究，1986（3）。



站立在地毯上，双手似夹持长茎莲，合十供养。从这些装束上可以看出元代时回鹘贵族服饰的情况。这三身供养人的后边都墨书回鹘文人名，现已残破不全。第17窟的主室券顶经变画，上方以白描手法画一男子，用笔简练，衣冠服饰全为汉装，双手执莲花，跪地拜塔。下面一人身披虎皮，形象生动。又如第27窟戴姑姑冠的女供养人，说明此幅壁画的年代或在公元13世纪。

柏孜克里克石窟密教化倾向体现在以《妙法莲华经》和《大方广佛华严经》为主的经变画中，回鹘经变绘画传统沿袭自敦煌唐代的艺术与密教体系，与同时期辽夏艺术与宗教有密切关系，洞窟的年代稍早于高昌回鹘时期。如现今仅能看清早期壁画的第18窟为源自敦煌汉地传统的中心柱式大型洞窟，前室及甬道在回鹘高昌前期重新修绘，甬道顶描绘中亚流行的套斗型平基顶图案，以写实手法仿木结构彩绘出檩、枋木构形制。侧壁绘着圆领通肩式袈裟的千佛，着圆领通肩式袈裟，禅定印、跏趺坐于覆莲，上方有华盖或图案化的菩提树冠，相间排列，四身一组，用赭、蓝、绿等色彩反复轮换填涂。类似公元10世纪前后真言密教兴起以后描绘五方佛中四佛的做法。千佛图像是整个西域石窟最为流行的题材，早期大乘经典，无论是纯正的《般若经》与《法华经》，还是有密教成分的《华严经》，在经变故事中序品起首都是佛陀说法的场景，绘画表现为满壁的千佛。绵延至公元10世纪前后，千佛图像出现五方五色的密教因素。第69窟主室券顶佛陀身披红色袈裟，内着僧祇支，坐仰莲之上。画工对华盖精心描绘，上饰火焰纹宝珠，边垂流苏。下层中间一身，左手持钵，右手持药丸，是东方净琉璃世界的药师琉璃光佛。第69窟主室券顶右侧壁以西域凹凸法与中原染色法相融合，晕染人体，反映出风格上的进一步民族化，面相略长而丰满，色彩鲜艳如新。

《法华经》形成于公元1世纪，是大乘佛教中出现年代最久且影响最为深远的经典之一，公元11世纪的佛教中兴重新唤起了人们对这部大乘基本经典的热忱。与龟兹石窟小乘唯尊释迦牟尼不同，《法华经》则大大神化了佛的属性，使佛成了一个法力无边、无所不能的神。高昌回鹘文《法华经》译自汉文，作为绘画的“法华经变”，图释释迦成佛后，以各种化身和种种方便，说微妙大法，是敦煌艺术最为成熟的佛教经变叙事画。绘画所见侧重情节的“法华经变”依然是源自敦煌体系的绘画题材，如



图5 柏孜克里克石窟第17窟法华经变



图6 柏孜克里克石窟第39窟文殊变

柏孜克里克石窟第17窟主室券顶左侧壁绘制《序品》法华会为中心，释迦佛端坐莲花台上，手做说法印，头顶放白毫相光，照东方万万八千世界。两侧上部是与会菩萨、弟子等。下部绘《方便品》《譬喻品》中的内容，右侧一座单层覆钵顶塔，内坐佛像，有人礼拜。第49窟主室右壁顶部绘千佛，南壁是以《见宝塔品》为中心的大型法华经变。中部绘木结构的多宝塔，侧面彩云环绕各成组群的圣众，是应释尊神力升到虚空的与会者。多宝塔左上方是赴会的文殊菩萨，前面二侍女执花导引，后有侍从和散花童子。画面上方绘乘坐彩云的十方诸佛。第51窟主室右壁中部是释迦、多宝二佛并立说法像，两侧绘彩云环绕的圣众。下方绘有几身菩萨头像，尚未完全露出地面，这是根据《从地涌出品》绘制的。释尊讲述在娑婆世界有他所教化的“六万恒河沙菩萨”，能在他灭度之后广为弘经，“佛说是时，娑婆世界三千大千国土土地皆震裂，而于其中有无量千万亿菩萨摩訶同时涌出。”最下右边绘一宅院，门口停有羊鹿牛三车，故事源自《譬喻品》中著名的《火宅喻》。左边绘《药王菩萨奉事品》中的内容，此品讲《法华经》能救一切众生，令渴乞者如寒得火、裸者得衣、子得母、病得医、民得王等等，画面描绘了如子得母、民得王两个情景：一妇女面对一群立或跪的裸体小儿，一王者面向一群臣仆。

《华严经》经变也是柏孜克里克石窟早期壁画，其中以文殊变和普贤变最为多见。如第39窟，在大型长方形纵券顶窟主室两壁绘制文殊变与普贤变，构图大致相同。右壁绘云环外围峨眉山风景的局部，崇山峻岭中五比丘正在一塔前朝拜。峨眉山是普贤菩萨的道场。相传“普贤居此山，有三千徒众共住”。唐代以来，佛教徒常常游学道，参拜名山圣地。画面表现了当年前往峨眉山拜谒普贤菩萨的情景，券顶绘千佛，侧壁前部相对绘供养菩萨行列。文殊菩萨及其眷属绘于云头纹组联而成的圆环中，右下方昆仑奴用力拉着缰绳，狮子张牙舞爪，侍从眷属左右簇拥。云环外围画五台山风景，岗峦重叠，林木丛生，景色宜人。五台山又名清凉山。《华严经·菩萨住处品》卷二十九中说：“东北方有处，名清凉山，从昔以来，诸菩萨于中止住。现有菩萨文殊师利，与其眷属诸菩萨众一万人俱，常在其中而演说法。”初唐沙门会顾绘五台山图，嗣后开始流传。

华严密教与五台山图及新样文殊式样晚唐以来在辽、夏、回鹘、吐蕃广泛流传，



柏孜克里克石窟壁画文殊变与普贤变图像同样属于此时多民族关联的图像体系。

由《法华经》《观音普门品》衍生的大悲观音变相是高昌回鹘重点表现的题材，典型者如柏孜克里克第20窟内室主壁大悲观音经变画，其中可见面如满月、满头珠饰的王室贵妇以及具有肌肉爆发力的明王像，第18窟左壁中部前室及甬道下部回鹘高昌前期重绘的众生轮回之道途的“六道”就是此期作品的例证。此外，大约公元9—10世纪形成的回鹘文《弥勒会见记》中有很多章节也描写了地狱的情景，讲述众生以其今生之善恶而得到的因果报应。

与《法华经》描绘轮回救度形成比翼之势，《华严经》多描绘观音净土，并与此时呈真言密教形态的观音形象与金刚乘五方佛结合。柏孜克里克第29窟主室左壁《观音净土变》画面下部绘一宝池，水中一龙昂首衔一枝莲花，四臂观音结“吉祥坐”于茎端莲花座上，天冠中有阿弥陀佛像。右下方绘善财童子，左下方凭栏者是龙女。《八十华严经》卷六十八云：“于此南方有山，名补怛洛迦。彼有菩萨，名观自在。”《大唐西域记》卷十记：“秣剌耶山东有布呬落迦山，山径危险，岩谷欹倾，山顶有池，其水澄镜，派出大河，周流绕二十匝，入南海。池侧有石天宫，观自在菩萨往来游舍。”画面中的池或即布呬落迦山顶之池。《华严经》中说，善财童子为求佛法曾谒观世音菩萨而得到教益。《法华经·提婆品》记有龙女成佛的故事，观音住在南海普陀洛伽山，故有“龙女拜观音”的传说。观音像往往有童男童女，即善财童子和龙女。其次，高昌佛教与此时辽夏佛教一样，在唐代密教的基础上呈现真言密教化趋势，其佛教艺术中出现表现金刚界五方佛的内容，公元10世纪前后回鹘美术出现金刚乘密教与大乘佛教经变杂糅的情形：第29窟主室右壁的大日如来，右手说法印，左手禅定印，跏趺坐，莲台是罕见的藏式仰覆莲座，眉间放出毫光，中有化佛，众菩萨环绕。《大日经疏》卷一说：“世间日则别方分，若照其外不能及内，明在一边不至一边，又唯在昼光不烛夜。如来智慧日光则不如是，遍一切处作大照明矣，无有内外方所昼夜之别。世间之日不可为喻，但取是少分相似。”故头上化佛两侧绘二轮太阳，以示遍照一切，无内外昼夜之别。

观无量寿经变是受到敦煌图像系统影响的净土宗造像，密乘色彩较少、汉地风格



浓郁的绘画风格如第17窟主室券顶左侧壁所绘观无量寿经变，画面描绘宝池中生出三枝莲花，阿弥陀佛及观音、大势至两胁侍菩萨坐于茎端莲花座上。阿弥陀佛放眉间相光，限十方诸佛令韦提希见。《观无量寿经》中说，往生西方净土有九种修行，谓之九品。各修其品，极乐往生有花开之迟速，悟道之早晚。下部三分之一的画面据此绘九品化生，莲花有全开、半开、未开三种，明确显示了极乐往生者相互间的差异，分别有“上品上生”“上品中生”直至“下品下生”共三品九生的墨书汉文榜题。

在敦煌西域美术中着意表现的涅槃经变，在高昌回鹘前期石窟中也得到了充分的表现，只是有了新的表现形式，柏孜克里克第16窟全窟就是塑绘结合的涅槃经变。

《金光明经》《法华经》与《佛说护国仁王般若经》是回鹘时期的镇护国家三大经典，其中《佛说护国仁王般若经》承担的护国大任需要天王完成。因此，天王像，特别是北方多闻天王，一直是西域美术着意表现的内容，天王力士图像在吐鲁番佛教石窟不同时期都有作品存世，图像沿袭于阗至晚唐敦煌的力士与毗沙门天王式样，如第20窟作为大悲观音侧壁的行道天王图，其绘画风格与五代敦煌绢画《行道天王图》^[16]有相似之处。与佛本行故事、经变故事联系，作为情节场景出现的旅途商人形象，以及与此关联的护法力士与天王像都是西域丝路佛教美术刻意描绘的。如韩国首尔国立中央博物馆藏第33窟壁画为一幅佛本行经变故事图中的局部，描绘的是佛左侧的商人。这些成年累月奔波于丝绸之路上进行国际贸易的商人，双手托盘，盘内置宝物，虔诚供养，希冀求得佛的保护。

摩尼教约于公元6—7世纪传入我国新疆地区，复由新疆传入漠北之回纥，而盛行于该地。在11世纪50年代的喀喇汗王朝皈依伊斯兰教之后，高昌回鹘的摩尼教也逐渐消亡，公元13世纪后不再流行于天山南北的西域地区。柏孜克里克石窟第38窟的壁画是高昌回鹘留存的摩尼教壁画残片，壁画描绘了摩尼教主及其侍从，人物衣饰描绘卓越细腻紧密的用线技巧透露出波斯细密画的手法。勒柯克在石窟K遗址还出土了一些摩尼教壁画断片和描绘“选民”的旗幡画残段，这些旗幡通常是用一种苧麻和亚麻纤维纺织而成。其中一幅画着一位身材高大的男选民，身穿传统的白色法衣，双

[16] 绢本设色，高37.6厘米，宽26.6厘米，大英博物馆，斯坦因绘画45.Ch.0018。



手捧着一本镶金红边的经书，仪态度诚高贵。他脚下前后跪着一男一女两个听者，对他毕恭毕敬。旗幡上栏中间正襟危坐着一位着白袍的人，他可能是教团中的上层人物。另一幅旗幡上画着一位雍容华贵的女选民，也捧着一本经书，上栏正中坐着一位红衣的拯救之神，他头后显出红色光环的男选民、女选民。这些旗幡大多是资助摩尼教团的贵族入教时所制作。高昌故城遗址发现一幅描绘一群白衣白冠长发肃立的摩尼教徒形象的壁画，据说左侧一个头戴高冠、头部有光环的人物就是教主摩尼的肖像。在胜金口第5号窟内有摩尼教典型的生死树壁画，即同株大树一半生，一半死。在吐鲁番的柏孜克里克石窟群的第38窟也有一幅展现生死树的壁画，两者如出一辙。因此，柏孜克里克石窟等壁画所受的域外影响，很多是高昌回鹘通过摩尼教的渠道获得。摩尼教的无差别宗教义理、摩尼教向中原内地的传播与高昌回鹘有天然联系的甘州回鹘余部，这些因素都促成了吐鲁番所见绘画的多民族因素。高昌回鹘美术与同一时段的西藏西部美术、敦煌宋夏美术之间在佛教图像体系与艺术风格方面有一定的内在联系，除了佛教的传播外，与摩尼教在吐蕃（根据年代分析，吐蕃所受的伊朗祆教应该有摩尼教的因素）、西夏及汉地的传播有关。



图7 高昌故城遗址摩尼教大型绢画残片

吐鲁番地区石窟壁画尚有柏孜克里克所在的木头沟南口东岸、火焰山两侧的胜金口石窟，此处原是一处佛寺遗址。佛寺遗址群约形成于唐西州时期（640—791），并沿用至高昌回鹘后期（公元13世纪末）。此窟被西方所谓考古探险队探查盗掘，石窟寺中的壁画遭到严重破坏。石窟分南北两寺遗址。南寺中间向两边对称开凿，中部洞窟前室为大型横券顶式洞窟，正壁开凿有小型禅室，保存有回鹘时期的壁画，顶部绘有千佛，两侧壁为经变图，或许是类似法华或华严经变的内容。北寺相对独立，其中有3个洞窟保存壁画，其中第6窟出土的菩萨头像壁画残片，有明显的晚唐人物丰腴华贵的风格。形制有第3窟的中心柱式支提窟，也有第4窟的长方形券顶龟兹变体窟。值得注意的是，奥登堡从胜金口盗割的壁画中有13幅藏传佛教风格的佛传图，现藏俄罗斯艾尔米塔什博物馆。近年当地文物部门也发现了有汉文题记的《金光明经》经变画残片。

吐峪沟石窟属于吐鲁番地区年代最早的石窟，位于鄯善县西约40千米吐峪沟峡